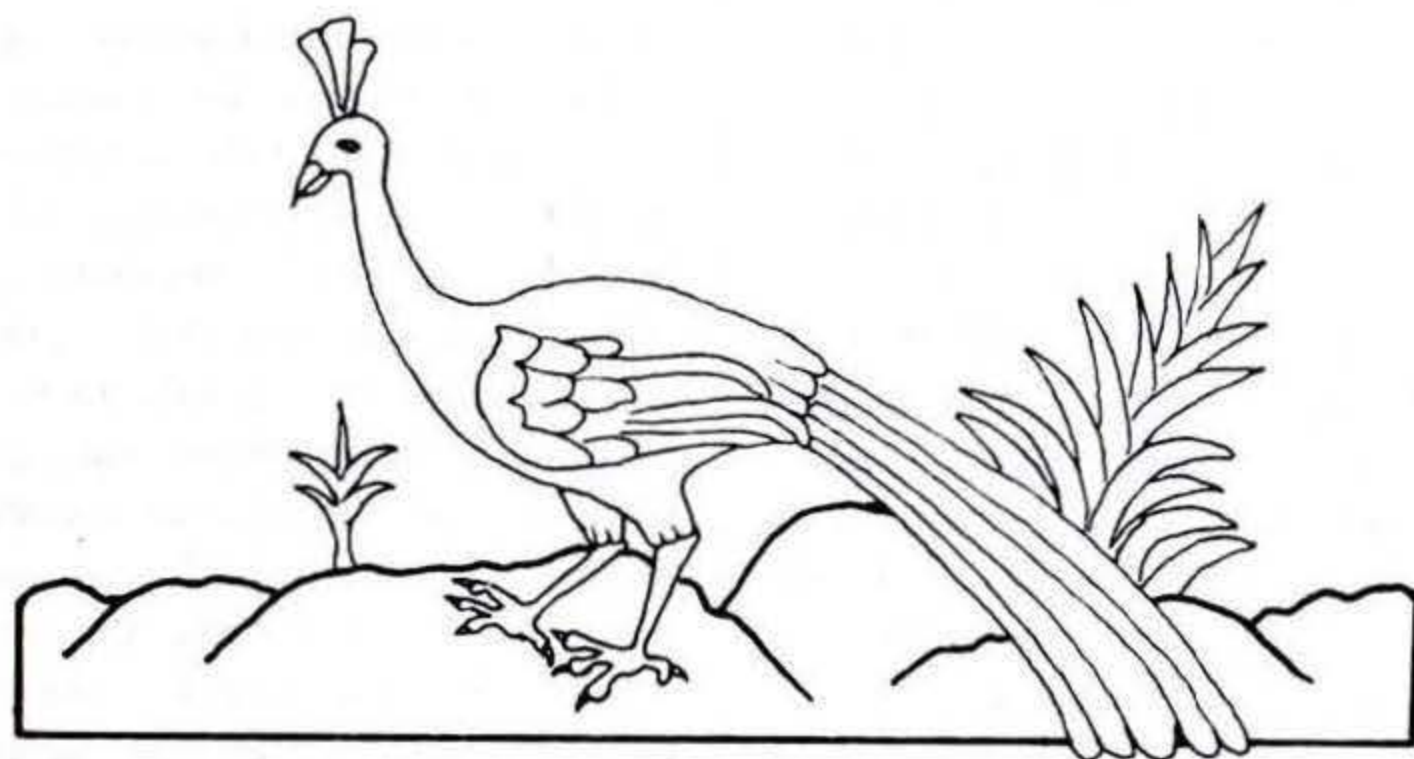


nal como Harold Alvarado. En este terreno, podría decirse que en la *Antología Círculo* están todos los que son, pero no todos los que están son. Se le abona el acierto de incluir, entre los jóvenes, al más destacado: Ramón Cote.

Por incluir tanto nombre superfluo, el libro acaba por no ser, tampoco, una antología de poemas.

JAIME LÓPEZ

ceridad del espíritu, la incapacidad de reflexión, la negación a expresar experiencias vitales personales, le impiden al actor esa fundamental entrega concentrada para manifestar su más íntima verdad, entonces sólo logra un mediocre desempeño en el arte, inmediatamente perceptible y repugnante para quienes presencian la representación. La "mentira" del actor —o del dramaturgo— tiene que ser absolutamente verídica, por paradójico y curioso que parezca. Esa sigue siendo



La veracidad de la mentira: la paradoja del teatro

Las rutas del teatro

Giorgio Anteí

Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1989, 267 págs.

Manifestando, sin saberlo, una opinión que se remonta hasta los padres de la Iglesia, alguien me decía alguna vez que los actores tenían que ser gente intratable, ya que su profesión se basaba en la mentira, lo que también era válido para los propios dramaturgos. Le contesté a mi amigo, sin citar fuente ninguna, que mi opinión sincera era que, para ser buen actor, y para el caso dramaturgo, había que ser, al contrario, lo más verídico posible; había que ser capaz de una entrega auténtica, no sólo emocional sino también racional, desnudándose, por así decirlo, sin ninguna clase de tapujos. Cuando ello no sucede así, le dije, cuando las deficiencias en la técnica, la falta de sin-

mi opinión, y debe ser la de quienes se dedican con honestidad al arte escénico como a un acto de creación original, no lejos del propio sacrificio.

En la tradición occidental, esta interesante dicotomía entre la mentira y la verdad fue ya tomada muy en serio por el gran filósofo Aristóteles, quien concluyó que el arte, en general, era una imitación, y que el teatro, en particular, era la imitación de una acción. Pero se abstuvo, afortunadamente, de darle a su aserto, como más tarde sí lo hicieron los padres de la Iglesia, una connotación valorativa. Desde entonces los actores han imitado las acciones y las formas de ser de los demás, sin ser realmente eso que aparentan, y ello ha sido ya aceptado como un axioma del teatro. No aludiendo a la mentira como a la fuente de la profesión, no fue sino hasta los tiempos de la patrística, que se refería a una época teatral romana ya decadente, cuando los padres de la Iglesia rechazaron y aun privaron de salvación eterna a quienes se dedicaban al teatro —pero ello no duró más que unos pocos siglos, tras los cuales la propia Iglesia dio de nuevo comienzo al arte dramático en Europa.

El libro recopilado por Giorgio Anteí, que aquí comentamos, ilustra estas apasionantes paradojas del teatro que, incidentalmente, podrían también ser las de todas las demás artes: el teatro funciona a través del engaño, del espejo; plantea el eterno problema del ser y del no ser, el de la realidad y la ficción, el del sueño y la vigilia, raíz y fuente primordiales del drama más profundo, expresadas teatralmente por autores de talla desde los comienzos de la historia, con notable culminación en Pedro Calderón de la Barca, William Shakespeare, Samuel Beckett o Jean Genet. Es este el tema principal que presenta, presumiblemente, Giorgio Anteí en este libro, aunque es en su "Introducción" donde lo aborda directamente, con gran conocimiento de causa y aguda penetración personal, haciendo, además, aportes importantes al teatro universal, como el de presentarnos, desde este punto de vista, el mundo de los rituales precolombinos, notablemente el de los aztecas; pero es claro que sus consideraciones habrían podido también aplicarse a los rituales de nuestros indios muisca, por ejemplo, aquí entre nosotros, los colombianos.

Antes de Aristóteles —y podemos decir que la historia de los indios sería, para la tradición occidental, anterior al estagirita— el ser humano, en efecto, no había aprendido aún a diferenciar conscientemente (en la forma de un tratado filosófico, por lo menos) el teatro del ritual. Para Aristóteles, el teatro es posterior al ritual. En efecto, en éste, que parece ser la forma dramática que hallamos entre la mayoría de los pueblos americanos precolombinos (exceptuando notablemente al maya y al inca), no había nacido todavía quien ahora llamamos el "espectador" teatral, el que "mira un espectáculo" desde la barrera, sin participar en él, como dice Anteí; lo que había en el ritual eran más bien *fieles* o *creyentes*, que formaban parte integrante y vital de la celebración o fiesta. De manera que en el ritual tampoco existían los dos espacios separados del "escenario" y el "auditorio"; la fiesta tenía siempre lugar al aire libre, en un área en que todo el mundo hallaba cabida simul-

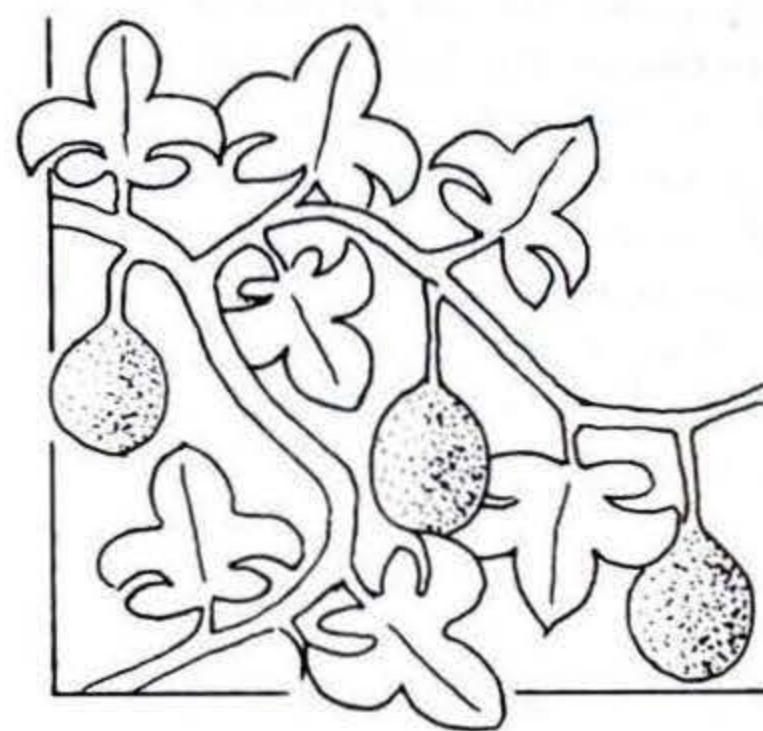
tánea. Tampoco existía quien hoy llamamos "actor"; más bien se trataba de personas que *encarnaban*, no representaban, un dios o una fuerza natural deificada o simbólica. Estos *celebrantes* no actuaban el papel de los dioses: *eran* los dioses, por lo menos en el transcurso del ritual. Así que el "hombre primitivo" no diferenciaba entre el ser y el parecer ser, entre la verdad y la mentira; el ritual es, simplemente, verdad absoluta; la víctima que los indios muiscas sacrificaban con cierta regularidad al dios sol, no representaba el papel de Bochica, *era* la encarnación viva de ese dios; por ello estas víctimas muiscas o aztecas aceptaban con regocijo su sacrificio, cosa que siempre sorprendió a los europeos. A nuestros ojos de contemporáneos, que hemos llegado a captar mejor que las gentes del siglo XVI lo que significa el ritual, esos sacrificios, aunque horripilantes, no pueden dejar de suscitar nuestro más profundo respeto, porque testimonian una fe casi incomprensible hoy. En el ritual, como decimos, no existe, pues, la mentira; el teatro no ha nacido; lo que allí ocurre es tan cierto como la muerte: los actores no son todavía tales, los "protagonistas" del ritual mueren de verdad en la absoluta certeza de la necesidad de su sacrificio: para que el sol siga girando en el cielo y no se acabe el día, entre los aztecas; para que se repita infaliblemente el ciclo de los siglos, de la historia, entre los muiscas.

Parte del teatro actual, que ha perdido irremediablemente el sustrato de la fe, pretende acercarse a ese modelo del "ritual primitivo", y así lo ilustran algunos de los textos recopilados en este libro por Giorgio Antei. Es una tendencia casi mística, seguramente utópica, que busca sus fuentes primigenias en las fiestas comunales, tratando de hacer un "creyente" de quien antes era simplemente "público", en representaciones que ya no son tales, sino más bien "acontecimientos" que se oponen a lo que hasta ahora hemos llamado "representaciones teatrales". Ello ocurre desde el advenimiento, en el decenio de los sesenta, del género llamado *happening*, cuya traducción es, precisamente, 'acontecimiento', o del "tea-

tro pánico", una de cuyas obras, recuerdo, sacrificaba en la realidad una gallina. Tales han sido los profetas del nuevo teatro, aquí presentados, pero uno, que es hijo de una época tecnológica y científica, llamada racional, se pregunta, sinceramente, si será realmente posible hacer retroceder la historia hasta tal punto; si, más bien, no se quiere asestar el golpe final al teatro, al quererlo convertir en ritual: porque el ritual es *anterior* al teatro, el ritual *no es* teatro; el teatro es mentira, el ritual no. ¿No estaremos haciendo del teatro, justamente, la víctima contemporánea para darle una imaginaria inmortalidad? ¿Nos es posible creer eso?

Si sólo conociéramos los textos de Antei aquí presentados podríamos llegar a creerlo. Pero también hoy otros teóricos del teatro buscan precisamente no perder la conciencia de la mentira del teatro: ni por parte del actor, ni por parte del público, ni por parte del dramaturgo. Entre ellos debemos señalar a Bertolt Brecht y a sus seguidores, fieles o no muy fieles: para ellos, desembocar en el ritual representaría, quizá, en la historia del teatro, la última etapa del romanticismo, no el comienzo de una nueva era.

Pero, para no limitarnos sólo al comentario de esta apasionante "Introducción" de Giorgio Antei, porque aquí nos corresponde reseñar todo el libro, es lógico que el volumen presente, intencionalmente, desde luego, aspectos realmente inusitados: sorprende, primero que todo, por el título y la cubierta, más alusivos éstos a viajes de aventuras descubridoras (como, en efecto, lo es) que a un trabajo destinado a la documentación del teatro moderno y a una investigación racional; a primera vista se trata entonces de una especie de *collage* de los más diversos autores de los pueblos más disímiles sobre los temas más variados, cuya unidad, para poder conformar realmente un libro, no se percibe, si acaso, sino después de haber leído la "Introducción", la cual, tampoco, parece realmente ser eso, porque no explica el contenido del libro. El volumen, en efecto, está compuesto por ensayos que no siempre versan sobre el tema



expuesto en la "Introducción", quizá sólo indirectamente, particularmente en el caso de los dos diccionarios que también aquí se incluyen, el uno mundial, el otro colombiano. De manera que, inevitablemente, la primera impresión, difícil de borrar enseguida, es la de que se trata de un libro no digerido, algo desordenado, precipitado, sin un claro y único objetivo; excesivamente diverso, sin una verdadera unidad, no sólo temática, sino también formal. Se sufre, entonces, la impresión desagradable —sobre todo después de conocer los antecedentes de libros tales como *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, de Maida Watson Espener y de Carlos José Reyes; o *El teatro colombiano*, compilado por Misael Vargas Bustamante— la impresión, decíamos, de que esta forma de publicar, sin unidad de estilo y de contenido, tiende a volverse una infortunada costumbre entre los ensayistas de teatro colombiano.

Tampoco logra borrarse la impresión al leer el "Prólogo" que antecede a la "Introducción", a pesar de que en él encontramos el objetivo de la publicación, formulado, sin embargo, en forma algo vaga y etérea: "La intención de este libro es aquella de estimular la curiosidad de los lectores, aquella de avivar su imaginación, para que emprendan a su vez la *ruta del teatro*". De allí, pues, el barco de la cubierta, que navega por encima de las olas, sin tocarlas.

Era, a pesar de todo, necesario tocar esas olas e incluso tomar un submarino para investigar qué se hallaba debajo. A pesar del gran interés que presenta la totalidad de los títulos del libro —que no podrían

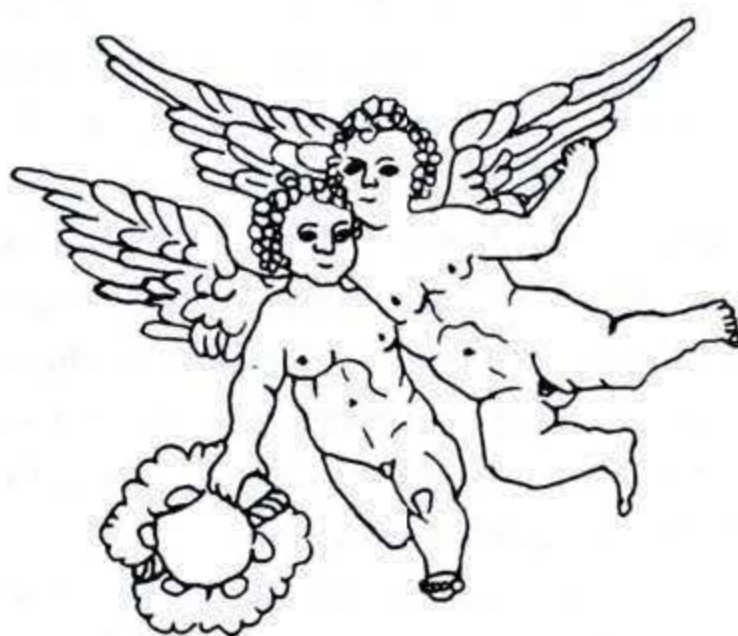
llamarse capítulos, porque entre ellos no hay una secuencia—, es evidente que los temas allí abordados hubieran dado, cada uno y de por sí, material más que suficiente para gruesos volúmenes independientes, muy útiles, seguramente. Tal es el caso, en especial, de los dos diccionarios; el uno se refiere no sólo a terminología, sino aun a historia y a aspectos técnicos del teatro universal; el otro, elaborado por Nohra Patricia Ariza y Jorge Manuel Pardo, al teatro colombiano; ninguno de los dos, evidentemente, puede ser completo con tan enorme tema y tan reducido espacio. No hallamos por ninguna parte, por lo demás, una explicación de los criterios de selección en el diccionario colombiano. Muchos títulos de piezas teatrales (objetivo excesivamente ambicioso) no aparecen, y es irremediable cometer injusticias: ¿por qué, en efecto, incluir los títulos de obras de La Candelaria, de La Mama, de Enrique Buenaventura, y no de Luis Enrique Osorio, Antonio Álvarez Lleras, Fanny Buitrago o Guillermo Henríquez (incidentalmente hay un error en su apellido)?

Igualmente forman parte del volumen estudios que, indudablemente, ofrecen gran interés, como el ensayo del mismo Antei titulado "Teatro colombiano: una interpretación", que merecería comentario aparte; pero, precisamente por ello, estaría, a mi modo de ver, mejor situado en una revista del género que en este libro, donde el resto del material no parece referirse en su totalidad a este fundamental tema concreto. En este ensayo, en efecto, Antei aborda el problema básico de la crítica en nuestro país, como la manera de concientizar y guiar no sólo nuestro propio desarrollo dramático, sino de cambiarlo, haciendo irradiar la polémica hacia toda la colectividad, que también debe contribuir a transformar el arte. Giorgio Antei relaciona así sus inquietudes del prólogo con las de la crítica en Colombia, pero el lazo de unión es excesivamente tenue.

Similar interés tiene un ensayo de Antei titulado "Viejo teatro y nuevo mundo", el cual es un comentario a una ponencia presentada por Santiago García en Delfos (Grecia) en

1985, publicada en el Magazín Dominical del diario El Espectador, si no me equivoco, ese mismo año. Sus reflexiones sobre la búsqueda de un nuevo teatro, en el magnífico marco griego, planteado entre nosotros por el mestizaje, coinciden, obviamente, con la búsqueda de nuestra identidad y convienen a todo aquel que pretenda hacer teatro seriamente en Colombia; pero es casi otro tema aparte.

Enrique Buenaventura colabora también en este libro con una ponencia presentada en 1981 en Seúl (Corea), titulada "Acercamiento al teatro latinoamericano", cuyo contenido se acerca al del texto anterior y en donde el autor plasma, como Antei y García, la necesidad imperiosa de una crítica histórica y su irradiación hacia la colectividad.



Siguen, finalmente, textos "clásicos" de personalidades teatrales internacionales como Edward Gordon Craig, Adolph Appia, Antonin Artaud, Clive Barker, Mark Nearman y Eugenio Barba, todos igualmente interesantes y valiosos, no sólo para los profesionales del teatro sino también para los críticos. Bástenos decir aquí, para no excedernos en esta reseña, que es bueno tenerlos a mano en nuestro idioma.

La preocupación que Giorgio Antei y sus colaboradores han mostrado por hacernos conocer las últimas tendencias del teatro universal, sus inquietudes, presentadas en un solo conjunto de ensayos muy interesantes, es pertinente y oportuna, porque los colombianos, en general, carecemos de fuentes críticas en nuestra lengua. No hay duda de que a Colombia le ha llegado la hora de reflexio-

nar seriamente sobre sí misma, en todos los aspectos, pero en el teatro esa hora no puede dejarse pasar porque nuestro movimiento, en apariencia tan vivo e importante por estos días, puede caer no sólo en la repetición de moldes adquiridos, nacionales y extranjeros, sino en vanos tanteos sin perspectiva ni irradiación alguna, si no se desarrolla la crítica. Hay que crear los fundamentos teóricos de nuestro teatro, como ya lo ha señalado varias veces el autor Enrique Buenaventura, y Giorgio Antei está contribuyendo, a mi modo de ver eficazmente, a esa creación, junto con los autores que aparecen en este volumen y con algunos más que no aparecen. De manera que sería justo y necesario que a este libro le siguiera, aunque no forzosamente en la forma de un volumen como el presente, una gran cantidad de comentarios e inquietudes, su propósito manifiesto, que enriquecieran y profundizaran un poco más nuestra crítica teatral, porque crítica no es sólo la reseña ocasional de una obra de teatro, sino la elucidación de las causas y razones de nuestras formas dramáticas. Al teatro colombiano le hace enorme falta ese apoyo reflexivo que en otros países fue suministrado por creadores de importancia como los aquí presentados y por muchos otros, como Stanislavski o Bertolt Brecht, para mencionar sólo dos de los más importantes que aquí faltan.

Este libro, para concluir, es una fuente de inquietudes, efectivamente, pero no puede ser visto sino como un intento, una idea poco madurada; nos pone en contacto, a veces, con los grandes y eternos problemas del teatro; estimulará, sin duda, el pensamiento y el talento de quienes tengan la oportunidad de leerlo, pero, como dejamos apuntado, dejará siempre las cosas un poco a medio camino, dándonos la sensación de que carece de unidad.

FERNANDO GONZALEZ CAJIAO